



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

XV.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60377](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60377)

Die „Nachtwache“ ist von 1642, der „Tobias“ von 1637, die „Tischlerfamilie“ von 1640, der „Samariter“ von 1648, die „Philosophen“ von 1633, die „Jünger von Emmaus“, das klarste und lebendigste von allen, von 1648; und wenn sein eben genanntes „Porträt“ im Louvre von 1634 ist, so ist das des jungen Mannes, eines der vollendetsten, das je seiner Hand entstammte, vom Jahre 1658. Und was ich nun allein aus dieser Aufzählung von Daten schliessen will, ist, dass 6 Jahre nach der „Nachtwache“ er die „Jünger von Emmaus“ und den „Samariter“ malt. Wenn nach einem solchen Erfolg auf der Höhe seines Ruhms, — und welches lärmenden Ruhms — beklatscht von den einen, bekämpft von den anderen, wenn Rembrandt da so ruhig, so demütig bleiben kann, wenn er sich so in der Gewalt hat, um von so viel Unruhe zu so viel ruhiger Weisheit zurückzukehren, so beweist dies, dass neben dem Neuerer, der da sucht, neben dem Maler, der sich bemüht, sein Gestaltungsgebiet zu erweitern, der Denker steht, der sein Werk verfolgt, wie er nur kann, wie er es fühlt, und beinahe immer mit einer hellseherischen Kraft, wie sie allen Köpfen der intuitiven Arbeit eigen ist.

XV.

Die Staelmeesters zeigen uns die Kunst Rembrandts so, wie sie endgültig geworden war. Es war das Jahr 1661. Acht Jahre nur blieben ihm noch zu leben. Während dieser letzten traurigen, schwierigen, einsamen, immer arbeitsreichen Jahre sollte seine Technik schwerfälliger werden; seine ganze Art aber der künstlerischen Ge-

staltung sollte sich nie mehr ändern. Und hatte sie sich denn so sehr geändert? Sucht man Rembrandt in dem ganzen Zeitraum vom Jahre 1632 ab bis zu den Staelmeesters zu begreifen, von seinem Ausgangspunkt ab bis zu dem Punkt, wo schliesslich er anlangte, welches sind dann die Veränderungen, die sich in diesem hartnäckigen Genie vollzogen haben, der so wenig mit anderen sich gemein zu machen wusste? Seine Malerei ist flinker geworden, der Pinsel breiter, die Farbe schwerer und stofflicher. Die Konsistenz des ersten Auftrages ist um so grösser, als die Hand mit grösserer Leidenschaftlichkeit auf der Oberfläche arbeiten soll. Es ist, was man eine souveräne Behandlung einer Leinwand nennt, weil in der Tat derartige Elemente schwer zu handhaben sind, weil man oft, anstatt sie nach Belieben zu beherrschen, ihr Sklave wird, und weil es einer langen Reihe glücklich ausgegangener Erfahrungen bedarf, um ohne allzuviel Risiko die Handhabung derartiger Ausdrucksmittel zu gestatten.

Rembrandt war zu einem solchen Grade der Sicherheit gradweise und gewissermassen sprungweise gekommen, mit plötzlichen Impulsionen, denen dann wieder eine plötzliche Umkehr folgte. Zuweilen waren sehr zahme Bilder, wie ich schon sagte, auf Werke gefolgt, die das Gegenteil von zahm waren. Aber zum Schluss dieser langen 30jährigen Entwicklung hatte er in jeder Beziehung seinen festen Boden gefunden, und die Staelmeesters dürfen als das Schlussergebnis alles dessen gelten, was er sich angeeignet, oder um es besser zu sagen, als das überzeugende Ergebnis seiner zur Tat gereiften Sicherheit.

Es sind Porträts, die da in einem Rahmen vereint sind, und zwar nicht die besten, aber doch vergleichbar den besten, die er in diesen letzten Jahren macht. Wohlverstanden erinnern sie in nichts an Martin Daey. Auch haben sie nicht mehr die Frische der Zeichnung und die Reinheit der Farbe des Six. Sie sind in dem düsteren, fahlen und mächtigen Stil des jungen Mannes im Louvre konzipiert — und sehr viel besser als der Matthäus, der aus demselben Jahre stammt, und in dem sich sein Alter bereits verrät. Die Anzüge und die Filzhüte sind schwarz, aber durch das Schwarz hindurch fühlt man ein tiefes Rot; die Wäsche ist weiss, aber stark mit russbraun lasiert; die Gesichter erhalten ihren lebenden Ausdruck durch schöne, leuchtende und geradeaus schauende Augen, die den Beschauer zwar nicht geradezu ansehen, deren Blick aber trotzdem uns folgt, uns ausforscht und uns anzuhören scheint. Sie sind individuell und ähnlich. Hier sind es wirklich Bürger, Kaufleute, aber Kaufleute einer hohen Stellung, die vor einem Tisch mit roter Decke sitzen, mit ihrem offenen Register in Händen, wie sie mitten in ihrer Sitzung überrascht sind. Sie sind beschäftigt, ohne doch zu handeln; und sie sprechen, ohne die Lippen zu bewegen. Keinerlei Pose, sondern wirkliches Leben. Das Schwarz ist je nach den Erfordernissen fest aufgetragen oder gewischt. Eine warme Atmosphäre, reich an Valeurunterschieden, umhüllt all das mit reichen und ernsten Tönen. Wunderbar ist es, wie die Wäsche, die Gesichter, die Hände aus dem Bilde heraustreten, und die ungewöhnliche Lebendigkeit des Lichtes ist so fein be-

obachtet, als ob die Natur selbst Qualität und Mass dafür abgegeben hätte. Man möchte beinahe von diesem Bilde sagen, dass es zu seinen verhaltensten und gemässigtsten gehört, soviel Genauigkeit scheint in den darin zum Ausgleich gebrachten Kräften zu liegen; wenn man dann nicht, mitten durch diese volle Reife und Kaltblütigkeit hindurch viel Nerven, viel Ungeduld und eine brennende Leidenschaft fühlte. Ein wunderbares Bild! Man nehme einige seiner guten Porträts, die im selben Geist konzipiert sind — und sie sind zahlreich — und man hat eine Vorstellung dessen, was eine Vereinigung von vier oder fünf erstklassigen und auf geistvolle Weise disponierten Porträts bedeuten kann. Ein grandioses Ganzes, ein entscheidendes Werk. Man kann nicht sagen, dass es einen stärkeren oder auch nur einen kühneren Rembrandt offenbart; aber es bezeugt, dass der grosse Suchende ein und dasselbe Problem sehr oft behandelt hat, und dass er zum Schluss die Lösung gefunden.

Übrigens ist das Bild zu berühmt und in der öffentlichen Meinung mit vollem Recht zu hoch gewertet, als dass ich nötig hätte, länger dabei zu verweilen; der Punkt, auf dessen Klarstellung ich Wert legen möchte, ist der folgende: das Bild ist gleichzeitig stark als Wirklichkeit und stark als Gebilde der Phantasie, gleichzeitig kopiert und konzipiert, mit weiser Vorsicht gestaltet und grossartig gemalt. Alle Bestrebungen Rembrandts sind also zum Ziel gelangt; nicht einer seiner vielen Versuche ist vergeblich gewesen. Was war es denn zum Schluss, das er sich zum Ziel gesetzt hatte.

Er wollte die lebendige Natur ungefähr ebenso behandeln, wie er die Fiktion behandelte, er wollte Ideal und Wirklichkeit in eines gestalten; und durch einige Paradoxe hindurch hat er dieses Ziel erreicht. So verketteten sich denn alle Glieder seines herrlichen Entwicklungsganges. Die beiden Naturen, die sich lange Zeit in die Kraft seines Geistes geteilt hatten, reichen sich zu dieser Stunde eines vollendeten Gelingens die Hand. Er beendet sein Leben mit einer Versöhnung seiner beiden Naturen und mit einem Meisterwerk. War er der Mann dazu, den Frieden der Seele kennen zu lernen? Zum mindesten durfte er an dem Tage, da er dieses Bild signierte, glauben, dass diese Zeit gekommen sei.

Und nun noch ein letztes Wort, um mit der „Nachtwache“ fertig zu werden.

Ich habe bereits gesagt, dass der Vorwurf mir hier zu lebenswahr erschien, um so viele Magie zulassen zu können, und dass infolgedessen die Phantasie, die das Bild aus dem Gleichgewicht bringt, mir nicht ganz an ihrem Platz zu sein schien — dass also unter dem Gesichtswinkel der Wiedergabe eines Wirklichkeitsvorganges das Bild anfechtbar erscheint und dass ihm, als Kunstwerk betrachtet, jene Möglichkeiten einer Idealisierung abgehen, die das natürliche Element bilden, darin Rembrandt mit all seinen Vorzügen zur Geltung kommt. Ich habe im übrigen gesagt, dass schon in diesem Bild eine neue und unanfechtbare Qualität zur Geltung kommt: die Kunst in ausgedehntem Massstab und in einen so breit entwickelten Vorgang hinein eine neue Art der rein malerischen Gestaltung einzuführen; eine Umgestaltung

der Dinge, eine Kraft des Helldunkels, davon keiner weder vor noch nach ihm die Geheimnisse so tief erkannt hatte. Ich habe zu sagen gewagt, dass dieses Bild keineswegs beweist, dass Rembrandt ein grosser Zeichner war in dem Sinne, in dem man gewöhnlich die Zeichnung versteht, und dass es all die Unterschiede erkennen lässt, die ihn von dem grossen und wahren Koloristen scheidet; die Entfernung, die ihn von jenen trennt, habe ich nicht genannt, weil zwischen Rembrandt und den grossen Künstlern der Palette es nur Unähnlichkeiten nicht aber Gradverschiedenheiten gibt. Schliesslich habe ich versucht, zu erklären, warum er ganz besonders in diesem Werk auch nicht das ist, was man einen guten Techniker nennt und ich habe mich seiner Bilder im Louvre und seiner Porträts der Familie Six bedient, um festzustellen, dass, sobald er die Natur so sehen will, wie sie ist, seine Technik wunderbar ist, und dass er ein Techniker ohne gleichen ist, sobald er ein Gefühl ausdrückt, so unmöglich es auch geschienen haben mag, dieses Gefühl zum Ausdruck zu bringen.

Habe ich damit nicht ungefähr die Umrisse und die Grenzen dieses grossen Geistes umschrieben? Und ist es nun nicht leicht, daraus die Schlussfolgerung zu ziehen?

Die „Nachtwache“ ist ein Bild des Übergangs in diesem Leben, das es ungefähr in zwei Hälften teilt, ein Bild der Mitte in dem Reich seiner Fähigkeiten. Es enthüllt und offenbart alles, was man von einem so geschmeidigen Genie erwarten darf. Aber es umfasst dieses Genie noch nicht in vollem Umfang. Seine Voll-

kommenheit bringt es nach keiner Richtung hin zum Ausdruck, aber es lässt ahnen, dass nach mancher Richtung er vollkommen sein kann. Die Köpfe im Hintergrund, ein oder zwei Gesichter im Vordergrund, legen Zeugnis dafür ab, welcher Art der Porträtist in ihm sein muss, und zeigen, worin seine neue Lehre besteht, die Ähnlichkeit vermöge des abstrakten Lebens, vermöge des Lebens selbst herauszubringen. Ein für allemal hatte hier der Meister des Helldunkels diesem Ausdruckselement, das bis dahin mit so vielen anderen vermenget worden war, eine unzweideutige Gestalt verliehen. Er hatte bewiesen, dass das Helldunkel an sich existiert, unabhängig von der äusseren Form und von der Farbe, und dass es mit seiner Kraft, mit der Mannigfaltigkeit seiner Anwendungsmöglichkeiten, mit der Macht seiner Wirkung, dass es vermöge der Zahl, der Tiefe und der Feinheit der Ideen, die es auszudrücken vermag, das Prinzip einer neuen Kunst werden konnte. Er hatte bewiesen, dass auch ohne Farbe, und allein mittels der Lichtwirkung im Schatten, die gewaltigsten Erfolge zu erzielen sind. Er hatte damit, nachdrücklicher, als je ein anderer, das Gesetz der Valeurs formuliert, und hatte unserer modernen Kunst einen unschätzbaren Dienst geleistet. Seine Phantasie hatte sich verirrt in diesem schon mit seinem Vorwurf stark erdverhafteten Werk. Und doch ist, ob nun gut oder schlecht an seinem Platze, das kleine Mädchen mit dem Hahn da, um zu bezeugen, dass dieser grosse Porträtist vor allen Dingen ein Seher, dass dieser ungewöhnliche Kolorist in erster Linie ein Maler des Lichts, dass

seine seltsame Atmosphäre die Luft ist, wie sie seinen Konzeptionen dient, und dass es ausserhalb der Natur, oder vielmehr in den tiefsten Tiefen der Natur, Dinge gibt, die dieser Perlenfischer allein zu finden gewusst hat.

Ein grosses Streben und interessante Ergebnisse: das ist nach meiner Meinung der positive Gehalt dieses Werkes. Es ist nur deshalb unzusammenhängend, weil es so verschiedene Ziele sich gesteckt hat. Es ist nur deshalb dunkel, weil der Vorwurf selbst ungewiss, und seine Gestaltung wenig klar war. Es ist nur deshalb übertrieben, weil die ausführende Hand weniger entschlossen, als wagemutig war. Man sucht darin nach Geheimnissen, die es nicht enthält. Das einzige Geheimnis, das ich darin entdecken kann, ist der ewige und geheime Kampf zwischen der Wirklichkeit, so wie sie sich uns aufdrängt, und der Wahrheit, so wie sie ein phantasieerfülltes Gehirn erfasst. Seine historische Bedeutung beruht auf der grossen Arbeit und den gewichtigen Bestrebungen, die darin zum Ausdruck gelangen, sein grosser Ruf ist dadurch entstanden, dass es so seltsam und sonderbar erscheint. Sein bestfundierter Ruhm aber ist, wie ich schon sagte, nicht eine Folge von dem, was es ist, als vielmehr von dem, was es verspricht und ankündigt.

Ein Meisterwerk ist noch niemals ein Werk ohne Fehler gewesen; aber für gewöhnlich ist es wenigstens das bündige und vollständige Exposé der Fähigkeiten eines Meisters. Sollte, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, das Bild von Amsterdam ein Meisterwerk sein? Ich glaube es nicht. Liesse sich nach diesem

Bild allein eine wirklich gerechte Untersuchung über dieses Genie der gewaltigsten Geisteskraft anstellen? Würde man damit sein Mass haben? Was würde geschehen, wenn die „Nachtwache“ verschwinden würde? Welche Leere, welche Lücke würde sich bemerkbar machen? Und was würde geschehen, wenn einzelne seiner Bilder, einzelne seiner ausgewählten Porträts plötzlich verschwinden sollten? An welchem Verlust hätte der Ruhm Rembrandts am meisten zu leiden? Und schliesslich: kennt man Rembrandt wirklich vollständig, wenn man ihn in Paris, London und Dresden gesehen hat? Und würde man ihn vollständig kennen, wenn man ihn nur in Amsterdam und in dem Bild gesehen hat, das als sein erstes Meisterwerk gilt?

Ich möchte der Meinung sein, dass es um die „Nachtwache“ so steht, wie um die „Himmelfahrt“ Titians, ein kapitales und sehr bedeutungsvolles Werk, das doch keineswegs eines seiner besten Bilder ist. Ich bilde mir auch ein, ohne dass ich damit einen Vergleich bezüglich der Güte der Werke anstellen will, dass Veronese unbekannt bleiben würde, wenn wir nichts von ihm kennen würden, als den Raub der Europa, eines der berühmtesten aber sicherlich auch schwächsten Werke des Meisters, ein Bild, das weit entfernt davon ist, einen Schritt vorwärts zu bedeuten, das vielmehr die Dekadenz des Mannes und den Vorfall einer ganzen Schule ankündigt.

So ist die „Nachtwache“, wie man wohl sieht, nicht das einzige Missverständnis, dem wir in der Kunstgeschichte begegnen.